

Cabinet of Wonder Évora: Instantes Gráficos e Geométricos da Cidade

Cabinet of Wonder Évora: Graphic and Geometric Moments of the City

Vitor Gomes - Prof. Aux. DAVD, Escola de Artes, Universidade de Évora, 7000, Évora, Portugal, vmsg@uevora.pt

Maria Céu Tereno - Prof. Ass. DARQ, Escola de Artes, Universidade de Évora, 7000, Évora, Portugal, mcst@uevora.pt

Guilherme Branco – Arquiteto, Universidade de Évora, 7000, Évora, Portugal, guibranco@live.com.pt.

CHAIA - Centro de História de Arte e Investigação Artística; Universidade de Évora. Portugal

Resumo

O projecto “Cabinet of Wonder Évora” tem exibido desenhos e maquetes geométricas realizados pelos alunos do Mestrado Integrado em Arquitetura da Escola das Artes, da Universidade de Évora. Os objetos de estudo são os próprios desenhos e maquetes, fruto da exploração dos alunos sobre o espaço urbano de Évora — representações visuais de uma jornada de descoberta e inovação que revela novas e antigas perspetivas sobre a cidade. O conceito de “gabinete de curiosidades” (Cabinet of Wonder), também conhecido como “quarto das maravilhas”, remonta às grandes explorações dos séculos XVI e XVII, quando colecionadores reuniam objetos raros e intrigantes, além de pinturas e desenhos.

Este projecto convida o público a uma imersão visual e tridimensional na malha urbana de Évora, explorando tanto o gráfico quanto o geométrico dos edifícios, a memória social e a preservação do património material e imaterial. Através da prática do desenho, entendido como uma ferramenta essencial para refinar a observação do espaço arquitetónico, os estudantes narram histórias visuais que retratam ambientes, processos analíticos e a coleta de elementos arquitetónicos essenciais. As maquetes, por sua vez, materializam momentos construídos que preservam memórias e histórias transmitidas ao longo das gerações.

O projeto para além do ambiente académico, busca estabelecer uma conexão contínua entre o passado e o presente da cidade; reúne representações gráficas, cartográficas, pictóricas e tridimensionais, compondo um mapeamento visual em constante evolução da cidade de Évora, rica em história e arquitetura, classificada como Património Mundial desde 1986 e será capital europeia da cultura em 2027.

Palavras-chave: Paisagem Urbana; Arquitectura; Desenho; Artes Visuais; Olhar

Abstract

The “Cabinet of Wonder Évora” project showcases drawings and geometric models created by students of the Integrated Master's in Architecture at the School of Arts, University of Évora. The objects of study are the drawings and models themselves, the result of students' exploration of Évora's urban space—visual representations of a journey of discovery and innovation that reveal both new and old perspectives on the city. The concept of the “Cabinet of Curiosities” (Cabinet of Wonder), also known as the “Room of Wonders,” dates back to the great explorations of the 16th and 17th centuries, when collectors gathered rare and intriguing objects, alongside paintings and drawings. This project invites the public to a visual and three-dimensional immersion in Évora's urban fabric, exploring both the graphic and geometric aspects of its buildings, the social memory, and the preservation of tangible and intangible heritage. Through the practice of drawing, understood as an essential tool for refining the observation of architectural space, the students narrate visual stories that depict environments, analytical processes, and the collection of key architectural elements. The models, in turn, materialize constructed moments that preserve memories and histories passed down through generations. Beyond the academic setting, the project seeks to establish a continuous connection between the past and present of the city. It brings together graphic, cartographic, pictorial, and three-dimensional representations, composing a constantly evolving visual mapping of Évora, a city rich in history and architecture, designated a UNESCO World Heritage Site in 1986 and set to be the European Capital of Culture in 2027.

Keywords: Urban Landscape; Architecture; Drawing; Visual Arts; Perspective

1. Introdução

Um enquadramento teórico e de análise são fundamentais para compreender a noção de paisagem urbana e património. A paisagem urbana representa um território contestado continuamente sobre o qual, atendem ou divergem, quer os interesses privados e públicos, assim como os interesses políticos ou nacionalistas. As diversas perspetivas sobre a paisagem urbana permitem-nos refletir sobre noções e autores marcantes, esclarecendo questões relacionadas com o património, as artes visuais e o nosso próprio olhar crítico, contribuindo assim para fundamentar a nossa investigação artística.

A paisagem urbana tal como a como observamos é uma representação do espaço. É uma forma de predicado espacial. Outra maneira de o afirmar, seria que a paisagem urbana é uma forma de ser do espaço externo nas nossas mentes. Esta representação, ou sinal, manifesta-se de maneiras diferentes: do modo como os seres humanos apreendem visualmente algum fragmento do espaço real; da forma que eles têm de apreender o espaço retratado nas obras pictóricas, assim como, através das obras que são capazes de “traduzir” este sinal em composições pictóricas específicas.

No domínio da arte, a paisagem urbana não é tanto o resultado de um trabalho; pelo contrário, é o trabalho em si, que é o resultado da observação dessa mesma paisagem urbana, assim, a paisagem urbana manifesta-se num olhar interpretativo. Mais especificamente, manifesta-se nas tentativas dos artistas em traduzir este olhar no seu trabalho, e, pelos espectadores para interpretar esta tradução, ou fornecer a sua própria paisagem interpretativa neste olhar, seja através do desenho, da gravura, da pintura ou da fotografia. Este texto explora os principais elementos que compõem o património arquitetónico e artístico de Évora, abordando a influência das suas representações cartográficas e iconográficas com noções de como olhar e interpretar a paisagem urbana.

O que se distingue na análise da paisagem urbana é a multiplicidade de abordagens para com o conceito: da pintura de paisagens urbanas (um capítulo da história da arte com os impressionistas) e do paisagismo (incorporado

na arquitetura e no urbanismo), o conceito expandiu-se para a geografia (seja física ou humana), para a ecologia (por causa do movimento ambientalista), para a história, para os estudos de cinema, para a literatura, já que se examina a paisagem e o património a partir de descrições de viajantes e de guias de viagens.

Tão ampla é esta temática, que a sua linguagem extrapolou os territórios tradicionais desses estudos, e hoje, a palavra transformou-se numa metáfora, quando se quer localizar um cenário local, um conteúdo sobre o qual se vai analisar, desenhar ou fotografar.

2. Paisagem urbana; que olhar

Neste capítulo vamos procurar mapear algumas das várias abordagens acerca do conceito de paisagem urbana. Não se trata de analisar uma teoria da paisagem urbana, mas de abrir uma “visão” para uma análise à conceção da paisagem urbana através de uma visão artística, de uma história cultural do olhar, um olhar sobre Évora.

A interseção do espaço e do lugar sucede nas “areias móveis” das fronteiras da filosofia e da estética. Não se trata de sugerir uma falta de clareza sobre uma qualquer forma de conhecimento, mas para clarificar, uma asserção sobre a imprecisão dos limites epistemológicos que o debate sobre o espaço e o lugar, a paisagem, deve necessariamente envolver. O livro de Edward Casey *Representing Place: Landscape Painting and Maps* (2002) situa-se dentro do campo de geógrafos, antropólogos, sociólogos, arquitetos e filósofos reunidos sob a bandeira pós-moderna do lugar sobre o espaço. Há algum tempo o seu trabalho entrou, digamos num “combate”.

Este livro, o terceiro de uma trilogia, que inclui *Getting Back in Place* (1993) e *The Fate of Place* (1997), estende a sua tese de que a noção Heideggeriana de *Gebild*, que faz do mundo uma “*imagem organizada que reestrutura o Mundo do qual é uma imagem*” (revela uma tensão fundamental entre a geometria abstrata do espaço e a fenomenologia do lugar). Esta fricção entre as tendências abstratas e universalizantes da vida moderna e o potencial de cura do *topos* é criticada no contexto de uma cosmovisão da era do Iluminismo que estende o espaço cartesiano e o tempo para fora do sujeito

moderno. *Representing Place* é uma avaliação da perda de um sentido de lugar na modernidade, e da experiência de que Casey se associa, mais próxima de uma cosmologia medieval pré-moderna.

O seu livro propõe recuperar a ideia de o lugar através de uma cuidadosa leitura de representações, especificamente a pintura/desenho de paisagem e de mapas. Organizado em três partes, o livro considera como a “*representação se sustenta no lugar*” (Casey, 2002), e especificamente a representação potencial da terra vista através da pintura e dos mapas para se recuperar ou, como diz Casey, substituir o sujeito humano no mundo.

Na primeira parte, “*Pintando a Terra*”, o autor traça o desenvolvimento da importância da pintura de paisagem, além do seu papel puramente decorativo e num meio para a representação de um emblema kantiano sublime do século XIX. A segunda divisão, intitulada “*Mapeando a Terra*”, propõe que os mapas primitivos também se reapresentam e, em termos heideggerianos, enquadram o mundo vivido e o local

medido, oferecendo assim um modelo de como pensar sobre o lugar.

Os capítulos I e II do seu livro são considerações, na medida em que não apresentam um pensamento fora do que Casey argumenta ser uma sensibilidade pré-moderna - mesmo que a sua cronologia se estenda até o século XIX. Além disso, uma suposição geral é realizada sobre o papel único do espaço como uma pré-condição universal para a experiência humana.

O último capítulo resume os capítulos anteriores, mas focaliza especificamente a ideia de *enframing* (também referida como reapresentação) que Casey argumenta ser peculiar ao mapeamento e à pintura/desenho. Primeiro, o mundo como imagem é o mesmo que o mundo-como-imagem, e como tal é maleável e capaz de o fazer. Em segundo lugar, o mundo das imagens é enquadrado ou enquadrável; e assim com os mapas e com as pinturas/desenho, o espectador determina os limites e as inclusões.



Figura 1. Desenho com vista da Sé de Évora. Rodrigo Afonso Veríssimo, 2024.

Mesmo na narrativa, a sequência e a ordenação das memórias é determinada. Terceiro, o mundo é povoado por objetos que permanecem numa referência contínua a um horizonte, seja como um horizonte de eventos que é a história dos objetos ou um horizonte visual que é literalmente o eixo em torno do qual a percepção se desenvolve. E, finalmente, os seres humanos são a fonte de todas as reapresentações, ou, como escreve Kant na *Crítica da Razão Pura*, “as *aparências em geral não são nada fora de nossas representações*” (Kant, 2013).

Assim, os nossos mapas/desenhos são sempre uma aproximação da realidade, uma noção que se torna ainda mais radical quando consideramos a afirmação de Heidegger de que aquilo que acreditamos ser a realidade é em si mesma apenas uma aproximação, uma imagem que construímos para nós mesmos. O livro abrange uma vasta gama de material textual e visual, mas as fontes primárias de Casey são as pinturas, gravuras, desenhos e os mapas. Como resultado, o seu livro é mais minucioso do que a maioria dos livros da geografia humanista, porque não se afasta de uma análise visual de certos objetos estéticos, ou seja, pinturas/desenhos que normalmente estão fora do cânone. (O autor refere particularmente os mapas “corográficos”, que são um mapeamento qualitativo do sítio, em oposição aos mapas cartográficos, que são quantitativos.)

Este livro pode ser considerado uma contribuição instrutiva e importante para a interpretação das representações na historiografia da geografia e do urbanismo. Estranhamente, é nas suas afirmações filosóficas que o livro encontra uma complexidade: a saber, o seu desejo de recuperar um terreno fenomenológico para o lugar, é também por inferência conclusivo de que existe uma noção transcendental de lugar-condição à qual a condição humana é inter-subjetivamente sensível. Ou seja, para registar o efeito do mapa ou da pintura, devemos ter uma consciência *a priori*, no sentido kantiano, de que existe tal coisa como “lugar”. O papel da representação é, portanto, um espelho. Reflete-nos a nossa experiência inata da diferença entre espaço e lugar. Casey foi um dos autores que se inserem num conjunto de teóricos que contribuíram para um novo olhar face a novos desafios epistemológicos e que tomaram atitudes diferenciadas em relação ao espaço e à paisagem.

Outro dos autores importantes para os estudos de paisagem é John B. Jackson. Num livro que reúne aulas proferidas entre 1974 e 1984, escrito sobretudo, para um público interessado em arquitetura e no *design* da paisagem, o autor escreve que esse novo movimento académico formulou a problemática da paisagem em termos que modifica o debate desta temática. Para Jackson, a paisagem “é uma realidade concreta e compartilhada tridimensionalmente” (Jackson, 1984).

Nesse sentido, a percepção só existe porque existe uma realidade empírica e objetiva que a possibilita. É nessa realidade que partem as decisões do processo perceptivo e não o contrário. A relação, no texto de Jackson, entre paisagem e espaço é crucial. Para o autor, não se trata de sinónimos. A paisagem não é espaço. Nem o espaço é essa categoria, para Jackson, a paisagem é um conjunto de espaços, espaços esses alterados pelas relações humanas. Outro geógrafo, Denis Cosgrove, sustentou a ideia de paisagem como uma maneira de olhar determinada por forças culturais e históricas específicas. Ele associa a evolução do conceito de paisagem com o capitalismo moderno precoce e o abandono dos sistemas feudais da posse da terra. Esta ideia da paisagem que o autor desenvolveu resume-se numa afirmação que se destaca no seu livro: “*A paisagem representa um modo de ver um caminho no qual alguns europeus se representaram a outros, o mundo, sobre eles e as suas relações com ele, e no qual fomentaram relações sociais. A paisagem é um modo de ver que tem a ver com a sua própria história, mas uma história que pode entender-se só como parte de uma mais larga história de economia e sociedade; isto tem as suas próprias suposições e consequências, mas as suposições e as consequências cujas origens e as implicações se estendem bem além do uso e da percepção da terra; isto tem as suas próprias técnicas de expressão, que compartilha com outras áreas da prática cultural*” (Cosgrove, 1998, P.56).

A “formação social” permite-nos comentar as teorias sociais e históricas que estruturam a aproximação do autor à paisagem urbana. A paisagem simbólica deu uma oportunidade de comentar os métodos pelos quais as paisagens reais e as suas representações se aproximam no livro, e deu possibilidade de o autor voltar às questões de mito, memória e significado, que invade a existência material de paisagens e que foi influenciado pelo trabalho de Jackson.



Figura 2. Planta da Cidade de Évora, 1750/90. BNP.

Em termos paroquialmente disciplinares, *Formação Social e Paisagem Simbólica* foi uma contribuição no final dos anos 70 e início do debate nos anos 80 do século XX, dentro da geografia humana anglófona, ajustando então as primeiras discussões e análises do que podemos ver como uma percepção tardia, qual colapso profundo de suposições acadêmicas, estabelecidas há muito tempo, sobre a coerência disciplinar, método científico, verificação, objetividade e a política do conhecimento. Naturalmente, o colapso da confiança nas grandes teorias ou “narrativas principais” que dirigiram o projeto científico ocidental desde a Iluminismo

não se confinou de modo nenhum à disciplina da geografia, e progrediu consideravelmente desde 1984.

Além disso, um número de discernimentos históricos e teóricos, da psicanálise, do feminismo, e dos estudos pós-coloniais por exemplo, reconfiguraram a ênfase na classe como a fundação da ação social dentro da historiografia estritamente marxista, compartilhando a sua intenção crítica e progressiva de examinar a natureza e as origens dos mundos sociais contemporâneos e procurar melhorar as suas injustiças.

Historicamente, a discussão sobre a transição para o capitalismo foi substituída basicamente por uma análise de entendimento da evolução das sociedades modernas largamente concebidas; sociedades essas que compartilham certas características socioeconómicas, demográficas, políticas, culturais e espaciais, mas que também se modificam histórica e geograficamente. A sua emergência é muito mais que um resultado simples da evolução mundial e histórica do capitalismo de mercado.

No período, depois de um conscientemente modernismo de século XX com as suas determinadas formas de indústria e da produção de massa e das suas expressões culturais vanguardistas e das principais narrativas ideológicas, é possível reconsiderar a história da sociedade europeia desde o século XV. Para Cosgrove desde a Renascença, e com mais fulgor desde o Iluminismo do século XVIII, as sociedades discutidas no livro experimentaram o seu presente, e narraram o seu passado como uma conexão do material (demográfico, tecnológico, socioeconómico, ambiental) e da cultura (intelectual, científico, político, artístico).

Um aspeto crucial de tal modernização é a consciência histórica de ser “moderno”. Os valores humanistas promoveram-se por europeus até muito recentemente como uma realização universal e progressiva, para adotar-se com um tempo e um desenvolvimento por todos os povos, um elemento na construção de uma identidade global moderna. Central a esta narrativa progressiva da realização humana foi a imagem do homem europeu individual, concebido como um sujeito universal, exercendo a autoconsciência racional dentro de uma mente basicamente desincorporada, e dotado de uma vontade de acionar: “o sujeito soberano de história”. De facto, coloca-se a questão acerca daquele sujeito se é um herói invisível (ou anti-herói) da Formação Social. O autor atribuiu as origens da ideia de paisagem à experiência dos cidadãos burgueses nas cidades-estado italianas em relação à terra, e à cultura humanista gerada fora da sua experiência, prestando a atenção específica ao espaço unido e às novas tecnologias de visão e representação (perspetiva linear). Tais complexidades da visão muitas vezes são explícitas

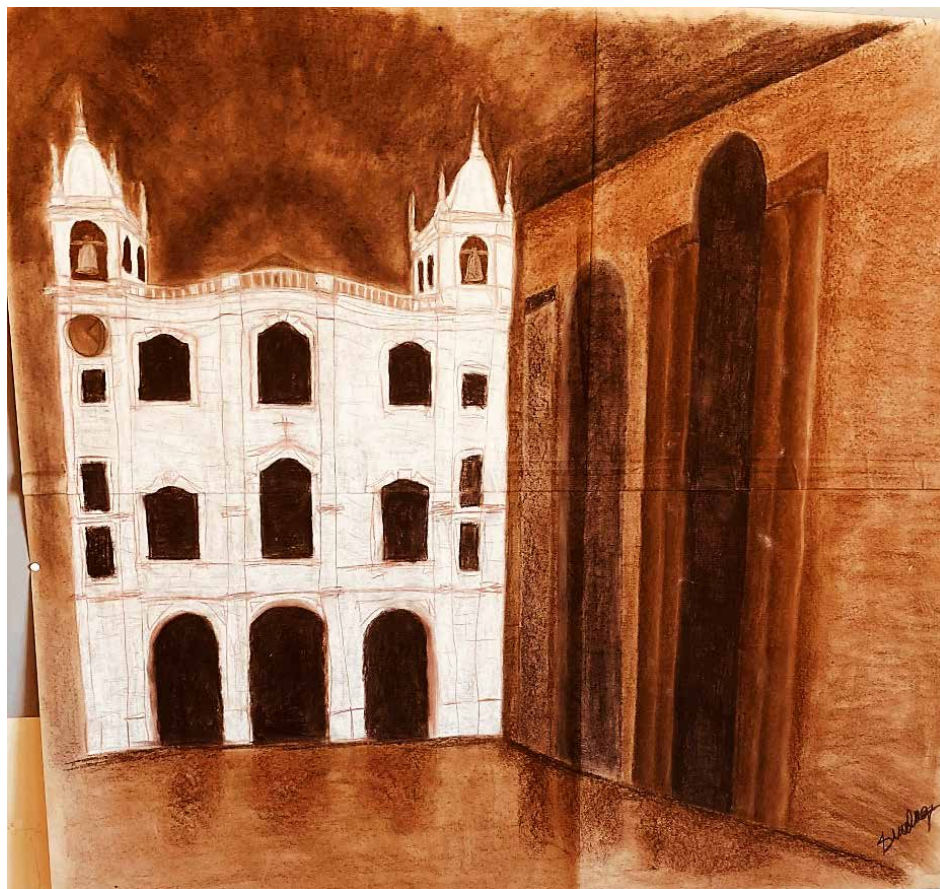


Figura 3. Desenho com vista de Igreja. Hugo Miguel Saramago Madrugá, 2024.

na escrita de um Ruskin e são prontamente evidentes em muitas das imagens de paisagem pintadas por Giorgione, Claude Lorrain, Nicholas Poussin ou Turner.

Cosgrove pensa que o romantismo foi pouco mais do que uma expressão ideológica de relações sociais capitalistas e industrialismo urbano que exemplifica os constrangimentos, que os livros teóricos modelo, tendem a impor a uma muito mais ricamente texturada característica de modernizar as sociedades europeias. Para Cosgrove as relações entre paisagem e nacionalismo romântico têm uma história complexa que se estende durante a maioria daquele período. A emergência da geografia como uma disciplina escolar em muitos países europeus foi em grande parte uma expressão do nacionalismo “romântico”. Na geografia a elevação icônica da paisagem nacional específica, que pode ler-se como uma extensão do discurso moral ao qual a arte de paisagem já se tinha ligado durante o século XVIII. Ao contrário da reclamação de que a geografia substituiu a arte de paisagem, o nacionalismo romântico encontrou uma expressão artística intensa nas representações de paisagem urbana.

Numa outra perspectiva na abordagem bidimensional da paisagem, que podemos designar imagética, as desconstruções da segunda metade do século XX também se fizeram sentir. No livro de Mitchell, *Landscape and Power* (1984) há uma boa síntese do que aconteceu às leituras na história da arte.

Segundo o autor, a tendência teórica que vivificou até meados do século XX esteve ligada a um “calendário” modernista. Preocupações com o formalismo levaram alguns autores a uma leitura estruturalista, cuja intenção era a de estabelecer certos padrões de generalidade. E ao mesmo tempo que tinham essa pretensão, quase “a-histórica”, utilizaram uma visão linear e progressiva da história da arte. Para o autor, a paisagem constitui um enquadramento teórico ativado por diferentes usos e com vários aspetos. O objetivo deste livro para Mitchell, é mudar a “paisagem” de um substantivo para um verbo. O autor pede que pensemos na paisagem, não como um objeto a ser visto ou um texto a ser lido, mas como um processo pelo qual as identidades sociais e subjetivas

são formadas.

O estudo da paisagem, para o autor, passou por duas grandes mudanças no século XX: a primeira (associada ao modernismo) tentou ler a história da paisagem principalmente com base na história da pintura de paisagem, e construir uma narrativa dessa história como um movimento progressista em direção à purificação. Do campo visual; a segunda (associada ao pós-modernismo) acabou por enaltecer o papel da pintura e da pura visualidade formal a favor de uma abordagem semiótica e hermenêutica que tratava a paisagem como uma lista de temas psicológicos ou ideológicos.

O autor esclarece que a primeira abordagem é contemplativa “porque o seu objetivo é a expulsão de elementos verbais, narrativos ou históricos e a apresentação de uma imagem projetada para a consciência transcendental - seja um “globo ocular transparente”, uma experiência de presença” ou de um “olho inocente” (Mitchell, 1984, p.68). A segunda estratégia é interpretativa e é exemplificada nas tentativas de decodificar a paisagem como um corpo de sinais determinados.

É claro que as paisagens urbanas podem ser decifradas como sistemas textuais. Formas urbanas como torres de igreja, portas, ou claustros podem ser lidas como símbolos em alegorias religiosas, psicológicas ou políticas; as estruturas e formas características (perspetivas elevadas ou fechadas, horários do dia, posicionamento do espectador, tipos de figuras humanas) podem ser ligadas a tipologias narrativas como a pastoral, a georgiana, o exótico, o sublime e o pitoresco. *Landscape and Power* pretende absorver essas abordagens num modelo mais compreensivo que solicitaria não apenas qual paisagem “é” ou “significa” o que ela faz, como funciona como uma prática cultural. A paisagem, que sugerimos não significa meramente ou simboliza relações de poder; é um instrumento de poder cultural, talvez até mesmo um agente de poder (ou que frequentemente se representa a si mesmo) independente das intenções humanas.

Um relato da paisagem entendida desta forma, portanto, não pode contentar-se simplesmente em deslocar a visibilidade ilegível do paradigma modernista em favor de uma alegoria legível; ele tem de rastrear o processo pelo qual a paisagem

apaga sua própria legibilidade e naturaliza-se e deve entender esse processo em relação ao que poderia ser chamado de “histórias naturais” dos seus próprios espectadores.

O que fizemos e fazemos ao meio ambiente e ao património o que o ambiente e o património, por sua vez, nos fazem, como naturalizamos o que fazemos uns aos outros e como esses “feitos” são decretados nos meios de representação que chamamos de “paisagem” são os assuntos reais de

paisagem e poder, para Mitchell.

A desconexão da paisagem das relações sociais produtivas com a terra, material contido, tratando a paisagem simbolicamente como imagem, texto ou teatro, por exemplo, e tomado no seu extremo a ideia de uma paisagem virtual, atraiu a crítica de um número de escritores desde as recentes discussões teóricas sobre paisagem urbana.

Tais estudos semânticos tendem a ficar confinantes em



Figura 4. Gravura do Templo Romano, 1865. Jornal *Archivo Pittresco*.

circuitos puramente linguísticos, e pode ser que o argumento pela relevância social contínua da paisagem como sinal de relações ambientais além do puramente visual se realize mais efetivamente através de estudos de paisagem como no livro de Simon Schamas *Paisagem e Memória* (1996), para recuperar as “veias” do mito e da memória que estão debaixo da “superfície” temática.

Isto também conduz basicamente em direção à interpretação de meios de comunicação expressivos pelos quais as relações com o mundo material se imaginaram e se representaram: os textos, pinturas, projetos de jardins e parques, planos de cidade, esculturas e fotografias. A intenção do livro de Schamas não é construir uma estrutura histórica unitária de significações e relações ambientais pela paisagem, mas, como o título de Schamas contém, para revelar o poder da falta de compreensão mítica pela memória social, na formação de uma identidade individual e social por meio do seu tratamento de uma presença humana inescapável no mundo natural.

Reconhecendo o impulso do discernimento antropológico que a identidade se constrói mais por meio da experiência dos outros do que pela autoconsciência autónoma, Schama reconhece a apelação exótica de paisagens imaginativas localizadas além do conhecido e do mundo diário: o mundo íntimo das pessoas. Assim, por exemplo, descreve a evolução complexa de experiências do império romano e das imagens dos territórios arborizados e não cultivados, além dos espaços imperiais delimitados pelo Reno e pelo Danúbio: a paisagem descrita por Cornelius Tacitus no seu *Germania*. Os povos selvagens e desconhecidos que não conseguiram cultivar a terra, os habitantes destas florestas que tinham conspirado para derrotar o poder de Roma por meio do uso estratégico da paisagem de *Teutoburger Wald*, consideravam-se simultaneamente como os protetores da liberdade, conduzindo uma vida exemplar de coletividade igualitária perto da natureza.

A vida romana e a paisagem ofereceram uma apreensão implícita à decadência urbana imperial e sobre como

exploraram os latifúndios do Mediterrâneo e da Itália. O texto de Tacitus, forneceu para o autor, uma justificação ideológica para a significação de uma paisagem de *Wald und Fels* dentro do nacionalismo romântico alemão.

3. Évora: Arquitetura e Monumentos

Évora foi a cidade selecionada para o desenvolvimento do projeto: Cabinet of Wonder Évora: Instantes Gráficos e Geométricos da Cidade, e tem sido ao longo do tempo descrita por diversos autores que enaltecem a sua beleza, como por exemplo António Gromicho: “*Évora é, pois, um livro de mármore e de granito, onde se lêem, onde se condensam os esforços e primores de milhares de gerações. O merecimento extraordinário da cidade reside principalmente no seu conjunto monumental e pitoresco. O encanto desta formosa urbe está na harmonia de um todo envolvido, ou antes, emoldurado na muralha fernandina*” (Gromicho, 1943, p.34).

Cidade de génese muito antiga, por ela passaram sucessivas gerações de pessoas de proveniências muito distintas desde tempos imemoriais, e que deixaram marcas indeléveis nesta urbe, a título de exemplo encontram-se estruturas megalíticas de maior ou menor porte, em simultâneo com restos de artefactos, e que são as mais frequentes provas de culturas ancestrais¹. Na cidade, os sinais tornam-se mais evidentes a partir da ocupação romana, quando o núcleo populacional foi reconfigurado sob a influência da cultura urbana da época. Apesar das limitações impostas pela topografia, a cidade adotou as orientações de Vitruvius (Maciel, 2006), comuns a qualquer urbe do Império. A implantação de equipamentos públicos, a regularidade do traçado e a dimensão das ruas foram elementos fundamentais para definir a nova imagem urbana.

Atualmente conseguem, ainda, identificar-se muitos dos vestígios romanos, de que o Templo Romano, é o exemplar mais representativo desse período, cujo urbanismo de malha quadrangular, quase já não é identificável, senão em alguns pequenos troços. Os vestígios medievais são muito representativos e, a Sé Catedral é o seu expoente máximo, representando o estilo de transição entre o românico e o gótico (Fonseca, 2017). A vivência de outras culturas, como

1 - O Monte de S. Bento de Cástris é um dos locais onde se encontravam pontas em sílex. Em torno da cidade existem, também muitos monumentos megalíticos, dos quais se podem salientar a Anta Grande do Zambujeiro, o Cromleque dos Almendres, entre outros, que atestam a antiguidade da ocupação humana.



Figura 5. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo – Maquete do claustro do edifício.

a muçulmana (Machado, 1949), moldaram a sinuosidade da malha urbana, que ainda se mantém de forma muito evidente no Centro Histórico². Outros edifícios de grande importância arquitetónica e histórica, foram, por exemplo o conjunto conventual de S. Francisco que remonta ao século XIII (Gomes, 2008), entre muitos outros que foram sendo contruídos posteriormente.

Esta cidade teve o seu momento áureo, quando a corte para aqui se deslocou nos séculos XV e XVI, e desenvolveu-se de forma muito significativa, com a construção de casas senhoriais e palácios da corte. Nessa época e para o abastecimento de uma cidade em franco desenvolvimento, tornou-se necessária a construção de uma grande infraestrutura, o Aqueduto da Água da Prata, que visava o abastecimento da mesma à população em franco progresso.

2 - Sobre este assunto: Machado, José Pedro, «Évora Muçulmana», A Cidade de Évora, n.ºs 17-18, Évora, 1949, pp. 329-334; Sidarus, A. em colaboração com Borges, A., «A Nova Fundação de Évora no Princípio do Século X», Actas do Congresso sobre o Alentejo – Semeando Novos Rumos, Évora, 1985, vol. I, pp.191-197; Barros, Maria Filomena Lopes de, «Mouros», Dicionário de História Religiosa de Portugal, direcção de Azevedo, C., Círculo dos Leitores, Lisboa, vol. J-P, pp. 279-284.

A saída da corte, de Évora, a perda da independência de Portugal em 1580, contribuíram para que esta urbe, entrasse num período de declínio, e estagnação durante os dois séculos seguintes.

Com a entrada do século XIX, e em meados desse mesmo século, a cidade começa a expandir-se devido à construção do caminho de ferro, que promoveu as viagens e intercâmbios das populações.

Os novos modelos de salubridade preconizados para as cidades do século XIX, com melhor circulação de pessoas e bens, necessidade da introdução de espaços livres, com a demolição de edifícios e conjuntos conventuais, permitiram que a cidade se modernizasse, mas à custa de grandes perdas patrimoniais, tais como o rasgamento e a inutilização de quantidade significativa das Portas da cidade, para a abertura de uma rede viária mais adequada ao “progresso.” O vasto e diversificado conjunto de edifícios e outras infraestruturas, que foram sendo paulatinamente construídos ao longo do tempo, são demonstrativos da capacidade de a cidade se adaptar às necessidades urbanas e religiosas ao longo dos séculos, respeitando o valor estético e funcional (Gomes, 2008). Todas estas gerações deixaram marcas das sociedades de outrora, e que se foram conservando, criando assim, diversos tipos de património, construído, imaterial, etc.

4. “Cabinet of Wonder Évora”

Práticas Artísticas dos Alunos

A cidade de Évora é um dos principais exemplos do património cultural e arquitetónico de Portugal, classificada como Património Mundial pela UNESCO desde 1986. Localizada no Alentejo Central, destaca-se pela sua preservação histórica e pela convivência consonante entre o património edificado ao longo dos séculos, a arte pública e as diversas representações gráficas que, no decorrer do tempo documentaram e interpretaram a cidade, e através das quais se consegue ter uma visão diacrónica da sua evolução. Este texto explora os principais elementos que compõem o património arquitetónico e artístico de Évora, abordando a influência de suas representações cartográficas e iconográficas.

O projecto “Cabinet of Wonder Évora” tem exibido desenhos e maquetes geométricas realizados pelos alunos do Mestrado Integrado em Arquitetura da Escola das Artes, da Universidade de Évora. Os objetos de estudo são os próprios desenhos e maquetes, fruto da exploração dos alunos sobre o espaço urbano de Évora — representações visuais de uma jornada de descoberta e inovação que revela novas e antigas perspetivas sobre a cidade.

O conceito de “gabinete de curiosidades” (Cabinet of Wonder), também conhecido como “quarto das maravilhas”, remonta às grandes explorações dos séculos XVI e XVII, quando colecionadores reuniam objetos raros e intrigantes, além de pinturas e desenhos.

Este projecto convida o público a uma imersão visual e tridimensional na malha urbana de Évora, explorando tanto o gráfico quanto o geométrico dos seus edifícios, a memória social e a preservação do património material e imaterial.

Através da prática do desenho, entendido como uma ferramenta essencial para refinar a observação do espaço arquitetónico, os estudantes narram histórias visuais que retratam ambientes, processos analíticos e a coleta de elementos arquitetónicos essenciais. As maquetes, por sua vez, materializam momentos construídos que preservam memórias e histórias transmitidas ao longo das gerações.

Seja por meio de representações gráficas ou tridimensionais, o olhar artístico e individual dos estudantes revela diferentes formas de interpretar o espaço urbano, oferecendo novas perspetivas sobre a arquitetura e os edifícios de Évora.

O projeto para além do ambiente académico, busca estabelecer uma conexão contínua entre o passado e o presente da cidade; reúne representações gráficas, cartográficas, pictóricas e tridimensionais, compondo um mapeamento visual em constante evolução da cidade de Évora, uma cidade rica em história e arquitetura, e que se encontra classificada como Património Mundial desde 1986 e será capital europeia da cultura em 2027.



Figura 6. *Exposição do Wonder Évora: Museu de Évora; 2020.*

Évora oferece um cenário pitoresco para memórias gráficas. As suas ruas calcetadas, o esplêndido Templo Romano, e as casas brancas com detalhes em azul e amarelo criam desenhos memoráveis. Capturar a luz do pôr do sol sobre a Praça do Giraldo ou a imponência da Sé Catedral contra o céu azul.

Cada esquina esconde uma nova “cena” ou um novo olhar a ser descoberto e desenhada. O desenho surge como meio de desenvolvimento da capacidade de observação do espaço arquitetónico de Évora, como desenho narrativo de espaços e ambientes e do processo de análise e recolha de elementos inerentes do património urbano. Reconhecer o desenho como modo de desenvolver uma consciência da realidade, seja no passado ou no presente.

A relação da sociedade com os seus bens culturais, mais notadamente aqueles denominados património cultural, é inexoravelmente vinculada ao contexto social, artístico e filosófico de cada período – revelando-se um acurado “espelho” da sociedade e dos seus valores e princípios, em toda a sua complexidade, conforme bem coloca Françoise Choay:

“O culto que se rende hoje ao património histórico deve merecer de nós mais do que simples aprovação. Ele requer um questionamento, porque se constitui num elemento revelador, negligenciado, mas brilhante, de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra” (Choay, 1992, p.14).

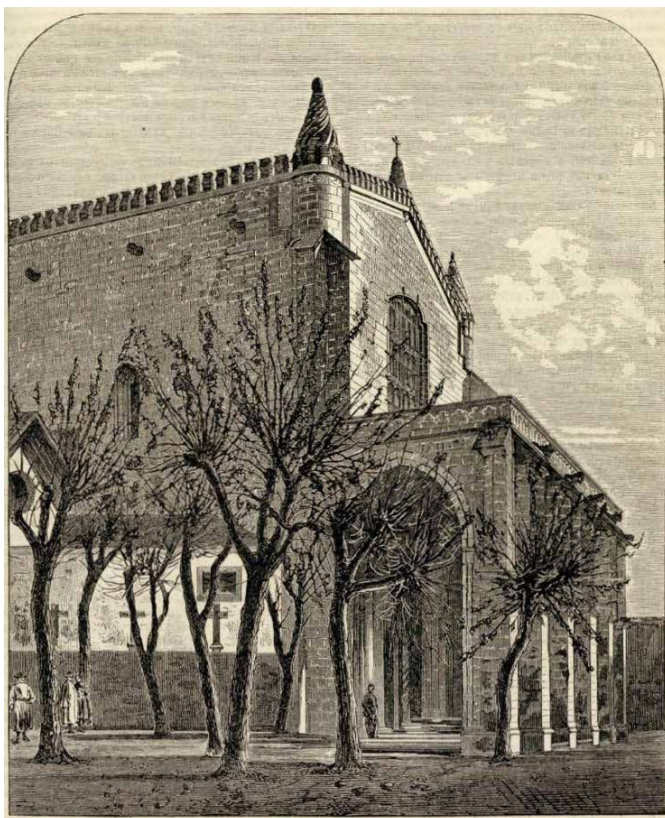


Figura 7. Desenho com vista do Colégio Espírito Santo: Universidade de Évora. Catarina Assunção Silva, 2024.

4.1. Projeto de Investigação

A investigação sobre o património de Évora é uma tarefa fascinante, descobrir o rico espólio gráfico da cidade, desde as suas raízes romanas até aos dias atuais. Através do projeto “Wonder Évora”, foi possível desenvolver-se uma linha de investigação relacionada com a memória visual histórica da cidade de Évora, através de elementos pictóricos. O Investigador Guilherme Branco, encontra-se atualmente a desenvolver a pesquisa destes elementos, que, o mesmo já tinha iniciado a partir das pesquisas feitas para a sua Dissertação de Mestrado em Arquitetura, da Escola de Artes da Universidade de Évora, cujo título foi: “Património Religioso na Cidade de Évora: Proposta de uma Metodologia de Inventário”. Nesta Dissertação, o autor pretendeu realizar um Inventário o mais completo possível do Património Arquitetónico Religioso existente no Centro Histórico de Évora, e para tal, o investigador elaborou uma vasta pesquisa de elementos iconográficos em diversos arquivos e bibliotecas, a fim de poder realizar a investigação do Património Arquitetónico Religioso.

Pretende-se com o projeto “Wonder Évora”, alargar a pesquisa de elementos gráficos representativos da paisagem urbana e monumental da cidade de Évora, através de um inventário pictórico composto por peças cartográficas, desenhos, gravuras, pinturas, esculturas, maquetes, fotografias, entre outros. Pretende-se desta forma, demonstrar a importância que a cidade teve ao longo dos séculos, através das diversas expressões gráficas e artísticas, as quais se constituem como memórias da identidade visual e histórica da cidade. Por fim, o levantamento destes elementos gráficos que representam a paisagem urbana da cidade, permite também, compreender a evolução não só da paisagem urbana, bem como de certos edifícios ao longo dos vários séculos de vida de cada um, seja por comparação entre elementos como o desenho e a fotografia antiga e atual.



Figuras 8 e 9. Gravuras da Caixa de Água do Aqueduto e da Igreja de São Francisco, 1867 e 1868. Jornal *Archivo Pittresco*.



Figura 10. Fotografia da Catedral de Santa Maria, 1940s.

5. Conclusão

Nesta era crucial, pensadores pioneiros como Riegl (1982) e Sitte (2006) lançaram as bases conceptuais para conceber o património urbano como um todo interligado. A teoria dos valores de Riegl procurou interpretar a conservação dos monumentos através da lente do seu valor cultural e histórico inerente, impulsionando um afastamento de uma abordagem puramente materialista.

Ao mesmo tempo, a perspectiva inovadora de Sitte sobre a cidade como um *continuum* histórico realçou a necessidade de derivar modelos orientadores para o desenvolvimento da cidade moderna a partir da sua evolução histórica, artística e social.

Neste âmbito, poderão criar-se intercâmbios de carácter académico e artístico com outras cidades históricas, nomeadamente no Brasil, onde estes modelos orientadores nomeados por Sitte e Riegl, possam enriquecer esta colaboração transatlântica na construção de um olhar artístico e criativo da paisagem urbana.

Em todas as ideias analisadas neste artigo se verificou uma importância atribuída à experiência da paisagem urbana seja ao nível da percepção individual, seja ao nível de um olhar caracterizado por aspetos culturais e históricos.

Bibliografia

- BARROS, M., «Mouros», Dicionário de História Religiosa de Portugal, direcção de Azevedo, C., Círculo dos Leitores, Lisboa, vol. J-P.
- CASEY, Edward S. *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press: 2002.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*. Edições 70, Lisboa. 1992.
- COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998.
- FONSECA, R. (2017). *A Catedral de Évora: História e Arquitetura*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- GOMES, P. (2008). *Aquedutos de Portugal: Património Hidráulico e Arquitetura*. Lisboa: Caleidoscópio.
- GROMICHO, A. (1943), «Évora, rainha da arte e do Turismo», n.º 5, Évora.
- JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the vernacular landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2013.
- MACHADO, J. (1949), «Évora Muçulmana», A Cidade de Évora, n.ºs 17-18, Évora.
- MITCHELL, W. J. T. (Eds.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- RIEGL, Alois. *The modern cult of monuments: its character and its origin*. MIT Press, Cambridge (Mass.), 1982.
- SCHAMA, Simon Michael, *Landscape and Memory*. Vintage; Reprint edition (November 5, 1996).
- SIDARUS, A. (1985), em colaboração com Borges, A. «A Nova Fundação de Évora no Princípio do Século X», Actas do Congresso sobre o Alentejo – Semeando Novos Rumos, Évora, vol. I.
- SITTE, Camillo. *The Birth of Modern City Planning*. Ed. Dover, London; 2006.